

“Треба негаймо “одшити” – або принаймні поставити на своє місце різних писак, що вмючи сяк-так зробити репортерську замітку, тикають свого носа в мистецтво [...], – нетерпеливився М.Хвильовий. – Тоді ясно стане, що так зване масове мистецтво є продукт упертої роботи багатьох поколінь, а зовсім не “червона” халтура” [11, 403]. Отже, неоромантизм, авангард і масова культура – це лише кілька складників, з яких зароджувалася ідея соцреалізму вже в 1920-х роках.

Безперечно, походження соцреалізму не лише політичне й ідеологічне. Він використовує естетичні можливості різних естетичних систем і в певному сенсі може розглядатися як специфічний синтез різних тенденцій. З цих нереалізованих іншими напрямками естетичних можливостей соцреалізм і народжується, а остаточно формується й організовується партійною ідеологією.

Зрештою, це лише ймовірні підходи до загадки соцреалізму. Парадигма масової культури дає змогу побачити її як цікавий семіотичний проект, а не лише як артистичні відходи від інших мистецьких напрямів, і ще раз підтверджує, що соцреалізм – не лише політичний, а й естетичний феномен літератури ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брик О. Разложение сюжета // *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н.Ф.Чужака. – М., 2000.
2. Голомиток И. Тоталитарное искусство. – М., 1994.
3. Гройс Б. Утопия и обмен. – М., 1993.
4. Иванов С. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма. Философско-эстетический анализ. – К., 2001.
5. Малевич К. От кубизма к супрематизму. – М., 1916.
6. Незнамов П. О поэтах и об установках (Противостояние и борьба) // *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н.Ф.Чужака. – М., 2000.
7. Сирена. – Воронеж, 1919. – №4.
8. Улучшить работу творческих союзов // *Искусство*. – 1948. – №6.
9. Фриче В. Пролетарская поэзия. – М., 1919.
10. Хаксли О. Искусство и банальность // *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. – М., 1986.
11. Хвильовий М. Камо грядеши // *Твори: У 2 томах*. – К., 1991. – Т. 2.
12. Чужак Н. Под знаком жизнестроения // *ЛЕФ*. – 1923. – №1.
13. Юон К. Каким должно быть искусство для народных масс // *Печать и революция*. – 1925. – Кн. 4.
14. Brandist Craig. Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel. – 1996.



Тетяна Свербілова

ПРОЕКТ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО СОЦРЕАЛІЗМУ ТА ДРАМА 30-Х РОКІВ ХХ СТ.

Соціалістичний реалізм не був монокультурним явищем, як не був він специфічно російським “стилем”. Розгляд його в контексті масової культури Європи й Америки вимагає національної диференціації й ідентифікації культур, що входили до складу радянської імперії. Культурна антропологія (cultural studies), що реконструює образ тоталітарної культури, враховує аспект читача, але не ідентифікує самого читача. Повернення до історії літератури одіозних імен, що були викреслені в попереднє десятиліття, має супроводжуватися увагою до окциденталізму як культурного явища, що неминуче мусить змінити ідеологічний антиімперський дискурс. Це можливо тільки в межах компаративного дослідження, зокрема імагології.

Ключові слова: соцреалізм, масова культура, культурна антропологія, тоталітарна культура, окциденталізм, імперський дискурс, компаративістика, імагологія.

Tetyana Sverbilova. Ukrainian socialist realism's project of national self-identification and the drama of the 1930s

Socialist realism was not a monocultural phenomenon, as it was not a specifically Russian style. Its localization in the context of European and American mass culture calls for the differentiation of national modes and for the identification of cultures which made up the Soviet empire. Reconstructing the model of the totalitarian culture, the advocates of cultural studies do consider the reader's existence, although they prove themselves unable to identify the reader himself. The comeback of some odious names, which were

effaced from the history of literature during the previous decade, has to be followed up by the attention to the Occidentalism as a cultural phenomenon which shall inevitably change the imperial discourse. The latter is possible only in the boundaries of comparative studies, especially those of imagology.

Key words: socialist realism, mass culture, cultural studies, totalitarian culture, Occidentalism, imperial discourse, comparative studies, imagology.

Щодо драматургічного роду літератури в попередні десятиліття склався певний стереотип критичних реверансів, які відкривали будь-яку узагальнену розвідку в цьому напрямку. Це клішоване ставлення до зазначеного роду як до перманентно нібито запізнілого порівняно з іншими. Сьогодні *“парадигма відставання”* стає прикметною не так для мистецтва, як для критичної теоретичної думки, що розгублено дивиться на колишніх ідолів радянської драматургії, з яких вочевидь давно вже *“сповзла позолота”*, за висловом класика французької літератури про будь-яких *“ідолів”*, що до них *“доторкуються пальцями”* (Анатоль Франс). Пострадянський критичний дискурс не в змозі встановити бодай часткову рівновагу у висвітленні історії драматургії одного з найскладніших періодів вітчизняної літератури радянських часів. Відомі на сьогодні історії немовби створені про різні літератури: стара історія драматургії висвітлює одних авторів та їхні твори, а нова — зовсім інших.

Водночас давно відомо, що історія враховує випадкові процеси як закономірні й не може обмежитися розглядом не здійснених, хоча й можливих тенденцій свого розвитку. Тривалий час вважалося, що штучно перерваний у 30-ті розвиток українського модернізму та авангарду можна простежити за компаративними аналогіями процесів, здійснених у західних літературах, які розвивалися за парадигмою закономірності, а не випадковості, і тим самим реконструювати втрачені можливості вітчизняної літератури. Цей погляд базується на моделі культурного вибуху, запропонованої наприкінці 80-х — на початку 90-х років ХХ ст. російським культурологом Ю.Лотманом, який поширив на літературу дію теорії випадкових та закономірних процесів, винайдену у сфері природничих наук І.Пригожиным та іншими дослідниками. Водночас дію цієї теорії було застосовано й до суспільних наук [13, 236-272; 12, 59, 144, 148, 447-457, 603-613].

Таким випадковим процесом вважаємо тенденційний шлях вітчизняної літератури в 30-ті, здебільшого пов'язаний із певною панівною ідеологією, до того ж із домінантною інонаціональною (російською) тенденцією. Але історик має враховувати все. Історія української літератури ХХ ст., що створювалася в 90-ті роки, була рухом маятника в інший бік — у ній превалювали штучно перервані можливості в реальному розвитку культури. Надійшов час поглянути неупереджено на літературні процеси 30-х років, не лише врахувавши обидві тенденції у критиці, а й, головне, подавши нові висвітлення й оцінки заяжонених текстів, надто популярних у попередні роки, які входили до культурного обігу нації й тому не можуть бути вилученими.

Хоч як дивно, новітні підходи до цих текстів просто не існують. А якщо поглянути на період 30-х із позиції не перервності, а безпервності, не випадковості, а закономірності, але закономірності не позитивістського поступового стадіального розвитку літератур — культурологічної моделі, що спростувала себе остаточно в радянському літературознавстві, а іманентного розвитку вітчизняної культури в дискурсі європейського модернізму—авангарду—постмодернізму?

“Серйозного пояснення, — пише російський дослідник М.Лейдерман, — потребує такий незаперечний факт: чому соцреалізм утвердився та майже тридцять років [...] був панівним напрямком у радянській літературі? [...] Звичайно, колосальну роль тут зіграв ідеологічний диктат і політичний терор стосовно тих, хто не відповідав соцреалістичній догмі. Але все-таки жодна директивна міфологема не вкорениться на тривалий час у художній свідомості, якщо для неї там немає благодатного ґрунту. Сьогодні стає дедалі зрозумілішим, що утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади, сталося інакше — влада чудово використовувала прагу суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбачуваністю, — у порядку, у певній добре зрозумілій [...] міфології, і всіляко тримала художню тенденцію, що народилася, додала їй статусу державного

мистецтва” [10]. “Починаючи із середини 1980-х, – зауважує дослідник, – судження про соцреалізм пройшли певну еволюцію. Спочатку йшло суцільне заперечення самого поняття соцреалізму — це, мовляв, не більш ніж теоретична фікція (див., зокрема, дискусію “Чи відмовлятися нам від соціалістичного реалізму?”, проведenu “Літературною газетою” в травні 1988 р.). Потім стали погоджуватися з тим, що поняття “соціалістичний реалізм” позначає цілком реальне явище в історії російської літератури радянської епохи, але саме це явище оцінювалося вкрай негативно — як безпосередній відбиток тоталітарної ідеології в парадигматиці художньої свідомості. Найповніше така концепція соцреалізму викладена в монографії Є.Добренка “Метафора влади (Литература сталинской эпохи в историческом освещении)” (Мюнхен, 1993). Ще строкатіший спектр суджень про соцреалізм висвітлений у тематичному збірнику “Знакомый незнакомец (Социалистический реализм как историко-культурная проблема)” (М., 1995), виданому Інститутом слов’язознавства й балканістики РАН. Спроба з максимальною повнотою розглянути соціалістичний реалізм як культурний феномен і як художню систему подана в колективній праці “Соцреалистический канон” (під ред. Х.Гюнтера й Є.Добренка. — СПб., 1999). Однак близькість ідеологічних позицій авторів цих робіт не згладжує крайню строкатість власне літературознавчих підходів і позицій” [10]. Культурологічну структуру соцреалізму пропонує Л.Геллер у статті “Социалистический реализм как культурная парадигма” (“Слово — мера мира”. — М., 1994). Отже, парадигма соціалістичного реалізму не така проста й однозначна, як уважалося раніше.

Існує ще одна причина нагальної потреби в наданні закономірності випадковим для мистецтва процесам, що ідентифікуються з радянським тоталітаризмом і штучно створеним феноменом соціалістичного реалізму. Російська материкова й американська русистика, яка вже давно цією проблемою опікується, немовби визнає, що “радянське” — це не зовсім “російське”. Але в дійсності метою сучасної російської концепції безперервності стала ідентифікація саме російського проекту соцреалізму та його пов’язаність із російським постмодернізмом. Сучасні російські та американські дослідники соцреалізму не будуть за нас з’ясовувати вагомість українського концепту в колишній радянській літературі, яку зараз обережно називають “літературою радянського періоду”.

Так, американський часопис “Критика: дослідження з російської та євразійської історії” (“Критика: Explorations in Russian and Eurasian History”), хоча й декларує в назві, що історія не тільки російська, а і євразійська, утім за мету ставить створення передусім космополітичної “понаднаціональної історії Росії” [див.: 8]. Український концепт цих студій майже невідомий і використовується переважно в дослідженнях, що належать українській діаспорі. Космополітизм зарубіжної русистики виявляється власне історією однієї країни.

Компаративні студії культурної антропології радянського соцреалізму відсутні. Із другого боку, як колоніальний український канон, за висловом С.Павличко, так і спроби його подолання були насамперед ідеологічними. Моделі ідентифікації українського проекту в соцреалізмі, що робляться останнім часом, стосуються переважно повоєнного періоду і сприймаються, на жаль, неоднозначно. Щодо вузько “драматургічного проекту”, то його не існує зовсім. А втім, якщо вести мову про драматургію та театр 30-х років, то феномен, скажімо, Корнійчука значною мірою визначав узагалі радянський дискурс соцреалізму, і час уже визнати, що *соцреалістичний канон радянської драматургії створювався українським драматургом*. Тому не зайвим було б зупинитися на тій культурно-антропологічній концепції безперервного розвитку літератур у ХХ столітті, яка вже давно існує в дослідженнях феномену соцреалізму.

Однією з причин повернення до старих “ідолів” соцреалізму в теорії літератури й сучасній критиці стала необхідність перспективного прогнозування розвитку європейської та вітчизняної культур у період після постмодернізму. Сучасна російська критика охоче сприймає неканонічну типологію другого пореволюційного десятиліття, яка може багато що пояснити в сучасній літературній ситуації,

проводячи паралелі між 1990-ми та 1920-ми, а поточного десятиліття — з 1930-ми [11]. Ідеться про певну версію постмодерну, яку називають “постсоц”, або ж “антиконцептуалізм”. Компаративний розгляд аналогічних вітчизняних явищ виходить за межі цього періоду, утім очевидно, що питання про соцреалізм може розглядатися як в історичній самоідентифікації, так і в сучасній.

Останні півтора десятиліття характеризувалися різкою зміною вектора славістичних досліджень стосовно феномену соцреалізму й узагалі культури тоталітарного типу. Цивілізаційні підходи в описах тоталітарної культури змінили колишнє заперечення взагалі її будь-якого культурного значення й відокремлення соцреалізму від світового культурного процесу [7]. Сьогодні визнання за соцреалізмом 30-х *статусу масової культури* в європейському значенні стало загальним місцем. Радянська література 30-х років знайшла своє незаперечне місце в авангардній парадигмі ХХ ст. Сталінський соцреалізм справді може вважатися *специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу* (Groys В. *Gesamtkunstwerk Stalin*, 1988). Аналогічні методики використовують Світлана Бойм, Катерина Кларк й Ерік Найман. Недавні дослідження показують, пише Лора Енгельштейн в огляді під промовистою назвою “Усюди культура”, що Росія новітнього часу не була ізольована від загальних моделей масової комерційної культури, які впливали на США та Європу і яким радянська культура декларативно себе протиставляла [15].

Водночас загальний інтерес у славістичних дослідженнях до проблем масової та комерційної культури й, зокрема, до такого культурного феномену, як *кітч*, коригує класичну модерністську критику зразка Грінберга [див.: 17], Адорно та ін., а згодом, у 60-і роки, — критику мас-медіа з погляду Умберто Еко, що взагалі виносила кітч за межі культури у своєму протиставленні авангарду й модернізму як мистецтву. *Насправді кітч — не альтернатива справжньому мистецтву, а один із варіантів сучасного мистецтва*. Висновок цей дозволяє поставити проблему соцреалізму в новий контекст — у контекст масової культури, що по-особливому функціонує у ХХ столітті. У працях дослідників культурної історії сталінізму — русистів, що групуються навколо часопису “Критика”, кітч поставлений у рамки вивчення повсякденного життя масової радянської людини, т. зв. етнографії повсякденності. Аналогічні дослідження провадяться й у Росії [9, 208]. Спільними зусиллями материкових та зарубіжних русистів видаються теоретичні збірники [див.: 14]. Водночас український кітч лише починає привертати увагу вітчизняних дослідників [див.: 6]. Дивно, але найвізуальніший рід літератури — драматургія — поки що не описується в термінах культури кітчу — найвізуальнішого з феноменів масової культури.

У визначенні кітчу домінантним стає саме його емоційний модус. Сучасний критик Роджер Скратон, полемізуючи із засновником теорії кітчу в культурі ХХ ст. Клементом Грінбергом, стверджує, що кітч створює спроба *знецінити емоції* — спроба виглядати величним без жодного зусилля. Для цього кітч перетворює все на *сентиментальну героїку*. У справжньому кітчі примітивізується те, що не має бути примітивізованим, тому підробка має бути професійною. Кітч ґрунтується на кодах і кліше, що конвертують вищі емоції в легкозасвоєвані й нескладні форми, які дуже легко сприймаються без “зайвих” духовних зусиль, що на них не всі люди здатні. Кітч, за Роджером Скратоном, — це спроба симулювати життя духу та почуттів за допомогою підробки, дешевинки. Безпомилкові його ознаки в революційній Росії та суміжних із нею країнах — сентиментальність та механічні кліше. Водночас кітч повсюдний, він — частина мови, невід’ємний аспект демократизму культури. Кітч не має сприйматися як типowo естетична хвороба [див.: 19].

Власне, думка про закономірність виникнення соцреалізму з’явилася не сьогодні. Переклад російською мовою в 1993 р. книжки Бориса Гройса “Gesamtkunstwerk Stalin”, написаної німецькою 1988 р. (перевидання перекладу — 2003 р.), викликав сенсацію тим, що автор усупереч панівній концепції протиставлення соцреалізму 30-х — авангарду 10-20-х декларував історичну наступність, спадкоємність

соцреалізму та авангарду, розглядав соцреалізм як логічне завершення проекту європейського авангарду, як складову авангардної парадигми, здійснення мрії про практичний життєтворчий драйв в умовах російської революції. “Чорний Квадрат” Малевича був мрією почати все з нуля; так само з нуля починала російська революція, зламавши всі нормальні суспільні та економічні зв’язки. У своєму відомому дотепі Андрій Бєлий зазначав, що перемога матеріалізму в Росії призвела до повного зникнення в ній усякої матерії. Б.Гройс намагався показати, що соцреалізм справді може вважатися *специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу*.

Подібний підхід відкриває можливості нової методології, зокрема і для української культури, адже дозволяє побачити історію культури без провалів та розривів на межі 1920-х — 1930-х рр. Концепція “розстріляного Відродження” може бути замінена на сучаснішу, ту, що відповідає загальноєвропейській авангардній парадигмі, і, отже, виникає ще одна можливість позбутися горезвісного та трагічного хуторянства, відірваності від світового контексту. Якщо для російського авангарду сьогодні це переконливе пояснення слугує містком до європейських модерних та постмодерних практик і дискурсів, то тим більш підстави для цього в національного авангарду, який намагається позбутися тої ж “травми безрідності” [див.: 5], за висловом Б.Гройса. Уважаємо за необхідне докладніше зупинитися на цій концепції, адже для української суспільної ментальності вона не тільки не розроблена, а й досі беззастережно не сприйнята на елементарному рівні. Утім у пошуках постмодерної ідентичності не варто забувати і про попередні цивілізаційні проекти.

У праці “Полуторний стиль: соціалістичний реалізм між модернізмом та постмодернізмом” [див.: 14] Борис Гройс, описуючи культурні стратегії соцреалізму, виходив із постулатів класичного модернізму, який визначив себе передусім через відмову від усієї сфери сучасної йому масової комерційної культури, що на мові модернізму усвідомлюється як кітч, а також через виключення художньої традиції, оскільки вона виявляється засвоєною масовою свідомістю. Отже, центральна опозиція модернізму — це опозиція *“висока культура / масова культура” (“high/low”)*. Висока культура розуміється як така автономна художня практика, яка не залежить від політичної влади та законів ринку й узагалі від зовнішньої реальності, що сприймається масово. Згідно з ідеологією модернізму, тільки вивільнившись від усього цього, митець здатний відкрити внутрішню сутність мистецтва. Ідеологічні дискусії всередині модерністської парадигми послідовно виключали все комерційне, масове, політично зумовлене з метою досягти максимальної чистоти художнього жесту. Якщо модернізм визначається опозицією *“високе / низьке”*, то соцреалізм настільки ж фундаментально визначається опозицією *“радянське / нерадянське”*. “Радянське” так само, як і “високе” модернізму, розуміється насамперед як автономне: комунізм визначається як звільнення від влади природи та ринку. Тому радянська культура також концентрується на забезпеченні власної автономії та очищенні від чужих, зовнішніх впливів. Водночас опозиція *“радянське / нерадянське”* організується дещо інакше, ніж класична модерністська опозиція *“високе / низьке”*. Адже соцреалізм використовує переважно форми загальноприйнятої традиції, елементи масової культури, фольклор тощо. Тому його неможливо на рівні естетичного аналізу відокремити від того, що модерністською критикою характеризується як кітч; відмінність мистецтва соцреалізму від традиційно академічного або масового комерційного полягає у специфічному контекстуальному використанні готових художніх прийомів і форм, що відрізняються від звичайного масового мистецтва.

Ці прийоми та форми стають знаряддями пропаганди цілком модерністського ідеалу історично оригінального суспільства, що не має історичних прототипів. Специфіка соцреалізму визначається так не на рівні формально-естетичного аналізу, а на рівні дискурсивних практик. Тут виникає його аналогія із постмодернізмом як апропріацією готових культурних форм у невласливих для їх звичайного функціонування контекстах. Ось чому соцреалізм визначається як *“полуторний*

стиль”: прото-постмодерністська техніка апропріації слугує в ньому модерністському ідеалу історичної винятковості, внутрішньої чистоти, автономії від усього зовнішнього.

Подібний полуторний характер мають й інші художні течії 1930-х років — передусім сюрреалізм, що доведено у працях Розалінд Краус, а також Батая, Лакана та ін. Оскільки специфічна соцреалістична робота з формою насамперед контекстуальна й не виявлена на формальному рівні, як у випадку із сюрреалізмом, цей процес вислизає від модерністського аналізу й виявляється для нього немаркованим, неіснуючим. Тому для Грінберга або Адорно соціалістичний реалізм лише ще один різновид масового кітчю. Водночас його полуторний характер поставив його у власній самосвідомості в опозицію до всієї західної культури: “висока” модерністська культура для нього надто висока, елітарна, індивідуалістична, а “низька”, комерційна, масова культура здається йому надто вульгарною. Соцреалізм не знаходить собі місця в західній культурі й тому визначає себе самого як її тотальну альтернативу. Якщо для класичного модернізму реалізація його проекту визначається як створення мистецтва, автономного щодо соціального та природного контексту, то для радянської культури така автономія ілюзорна — абсолютна свобода обертається на абсолютний контроль над контекстом. Модерністський митець працює, з погляду радянської культури, на ринок, на відміну від радянського митця-учасника колективного проекту перебування Всесвіту. Ідеологічна суперечка між соцреалізмом та модернізмом виявляється суперечкою внутрішньомодерністською. Але на рівні художніх стратегій розходження стає суттєвим, адже завдяки полуторному характеру соціалістичного реалізму для радянської культури не існує внутрішнього розколу на високе та низьке мистецтво. Радянська культура сприймає себе єдиною, вона протистоїть усьому західному мистецтву, що трактується теж як цілісне явище.

Опозиція *“високе / низьке”* та позиція *“радянське / не(анти)радянське”*, таким чином, здається Б.Гройсу неконгруентною: одна з них поділяє кожну національну культуру по вертикалі, а друга проводить межу між культурами, які досягли автономії, та культурами, які продовжують залишатися чужими. Постструктуралістська переорієнтація на залежність мислення від побажань ринку або від риторики тексту — узагалі від “Іншого” — легалізувала постмодерну техніку апропріації, тобто перенесення у простір високої культури елементів низької, масової, комерційної культури. Для дослідника постмодернізм ототожнюється з подоланням конститутивної для модернізму позиції *“високе / низьке”*, а постсоцреалізм — із подоланням позиції *“радянське / нерадянське”*, що призводить до різних стратегій та їх наслідків. У пострадянській культурній ситуації *вся радянська культура опиняється в зоні “низької”, масової культури*, оскільки зникає “високий” контекст роботи з нею, на відміну від західного дискурсу модернізму в постмодернізмі, де він нікуди не зникав. Унаслідок цього, вважає дослідник, сучасна російська культура опиняється без інституалізованої традиції. “Російсько-радянська” культура виявляється “іншим” щодо “високої” культури Заходу, а для російського пострадянського мистецтва залишається єдина можливість самоапропріації в контексті західного мистецтва (московський концептуалізм, або соц-арт).

Утім саме в річищі національної самоідентифікації полягає найбільш уразливе місце цієї стрункої, вишукано вибудованої концепції.

Справа в тому, що ані Б.Гройс, ані будь-хто з численних на сьогодні російських, німецьких, англійських та американських русистів — дослідників “полуторного стилю” не розрізняють концепти “радянський” та “російський”, хоча інколи сумніви в тотожності понять усе ж виникають. Розглядаючи стратегії репрезентації власної етнічної ідентичності в контексті західних інституцій “високої” культури (у межах дискурсу про *cultural identity*), дослідник стверджує, що особливість радянської культури в тому, що їй не притаманна певна специфічна національна форма, яка могла би бути використаною західними культурними інституціями як “Інший” щодо норми європейського модернізму. Виходячи з того, що традиційно соціалістичний

реалізм визначається як “національний за формою і соціалістичний за змістом”, тобто центральною стає ідеологічна робота зі змістом, Б.Гройс не розмежовує національні типи культур усередині соцреалізму у своїй опозиції радянського – модерному, принципово не враховуючи “регіональне”, яке знімається соцреалістичною “претензією на універсальність”. Закономірним результатом такого підходу стає обмеження досвіду соцреалізму лише російською літературою. Про інші навіть і не йдеться, немовби вони випадають з історичної пам’яті, оскільки опозиція “соцреалізм/Захід” розглядається винятково в російській історичній традиції фіктивних контекстів в описах опозиції “Росія/Захід” у ХІХ – першій половині ХХ ст. Подібні фіктивні контексти порівняння компенсували відсутність реальних культурних інституцій, які б об’єднували Росію із Заходом. Центральною для сучасного мистецтва “пост-соца” (інсталяції І.Кабакова, проза В.Сорокіна) стверджується напруга на кордоні між радянським, яке повністю ідентифікується з російським, та нерадянським, що ідентифікується із західним. Отже, радянське, тобто російське, виявляється підсвідомістю самого тексту, оскільки саме воно “проглядається” у процесі читання. Для такого читача реальною є “радянська травма кордону”.

Водночас орієнтація на описи єдиної моделі соцреалізму як винятково російського феномену не враховує саме цей рецептивний аспект кордону. Не для всіх національних категорій читачів імперії соцреалізму абсолютною була “травма кордону”, хоча б уже з тої причини, що деякі з них історично, географічно та ментально проживали саме на кордоні між Заходом та Росією. Мається на увазі передусім український аспект теми. Про яку травму кордону йдеться, наприклад, щодо західноукраїнського читача, який сам був географічно на Заході, або читача середньої України, котрий якраз російський соцреалізм сприймав як екзотичне для себе явище? Проблеми рецептивної естетики соцреалізму мають виразні національні відмінності, і не “за формою”, як декларувалося у визначеннях “полуторного стилю”, а за суттю. І це ще й посьогодні становить царину недослідженої пустелі.

Але основне полягає в тому, що настав час визначити *“особливості національного соцреалізму”*, який, хоча й був явищем колоніального типу, проте повністю зрেকтися “південноросійських” рис не міг ані фізично, за географічними обставинами художнього дискурсу (тих самих “контекстів”, за Б.Гройсом), ані за традицією своєї старонародницької сільської та містечкової тематики, ані за виразним протиставленням “російського керівництва” та “національних кадрів” на імагогічному рівні тексту, ані власною жанровою традицією забарвлення всіляких, навіть героїчних, жанрових утворень, у мелодраматичні кольори, створення українізованого варіанта російського жанрового монстра “оптимістичної трагедії” в мелодраматичному висвітленні.

Марковано національним залишався й інтертекстуальний рівень українського соцреалізму. Були навіть цілі тематичні шари літератури 1930-х років, які просто не могли не мати “південноросійської” позначки: це і громадянська війна, яка в найзапеклішому вигляді тривала саме на півдні України, і трагедія братовбивства усвідомлювалася тут чи не глибше, ніж, скажімо, на Дону. І якщо для російської культури та історії ця трагедія завершилася із відплиттям останніх кораблів із портів Чорного моря, то для української культури вона тривала на власній території. Це і трагедія українського селянства, знищеного голодом у 1922 та 1933 році, це взагалі трагедія аграрної країни, насильницьки втягнутої в чужий індустриальний експеримент. Це, нарешті, тема великого міста, яка конкретизується як київський, харківський, львівський текст у 1930-ті роки.

Усе це й багато інших національних аспектів українізму необхідно вичленувати з її соцреалістичної продукції, яку російські та американські русисти за давньою традицією вважають “єдиною за змістом”, а на перевірку – просто російською.

Російський дослідник М.Епштейн вважає, що історично соцреалізм розташовується між періодами модернізму (початок ХХ ст.) та постмодернізму (кінець ХХ ст.), і цей проміжний характер соцреалізму – періоду, який не має виразного аналогу

на Заході, порушує питання про співвіднесеність його з модернізмом і постмодернізмом та про те, де у специфічно російських умовах пролягає кордон між ними [16, 76-77]. Здається, настала потреба у проведенні кордону між російським та українським соцреалізмом. Ролан Барт визначив міф як тип мовлення, що існує в певній культурі та сприймається як природний, а не заданий самою культурою. Тому міфологізація дійсності в радянському соцреалістичному каноні за визначенням не може не мати національних розбіжностей.

Культурні категорії, які, на думку Світлани Бойм, не підлягають перекладу на мову інонаціональної культури, часто вказують на культурні міфи, і саме на них будується національна свідомість [див.: 3].

Ернест Ренан писав у XIX ст., що в основі нації лежить не тільки пам'ять культури, а й спільне забуття та переписування історії [18, 143-156]. Особливо це стосується, на наш погляд, націй, що не бажають виходити з романтичного стану історії. Сучасна культурна антропологія як наукова дисципліна приділяє особливу увагу історичним моментам культурного забуття та культурної пам'яті не просто як семіотичній системі, а скоріш як етичному виклику нації. Дослідники російської міфології повсякденності, наприклад, уважають, що національна єдність не будується на єдності міфології та позасвідомому повторенні того ж самого історико-культурного репертуару. Забування — необхідний елемент національної ідентичності. Таким самим елементом стає, на наш погляд, і пригадування. Саме на цьому місцеві забувати заснований, за висловом Ренана, "постійний діалог", будується суспільна свідомість. Утім існує ще й мистецтво пригадування, яке теж входить до матриці національної ідентичності. Сучасний культурний діалог вимагає пригадати те, що свідомо замовчувалось у 90-ті роки XX століття — моделі національного соцреалістичного канону.

30-ті роки минулого століття в історії європейської культури сьогодні визначають, користуючись метафорою Йохана Хейзінги, як "золоту осінь індустріальної цивілізації" або як "*золоту осінь культури*", що переходить, за Освальдом Шпенглером, у стадію цивілізації. Позитивізм та раціоналізм попередньої доби виявляються нездатними пояснити те, що відбувається у проміжок між двома світовими війнами. Реальне втілення раціонально-логічних соціальних побудов заперечує та спростовує економічні теорії стихією ірраціоналізму та непередбачуваності. Власне, виникнення двох найвпливовіших тоталітарних режимів у передвоєнне десятиріччя вочевидь доводить помилковість марксистської позитивістської методології, в основу якої було покладено об'єктивну закономірність історії та залежність ідеології від економічного базису. Абсурдність існування як радянського, так і фашистського типу культури водночас спростовує й міфологізує закони економічної та історичної необхідності, які перетворюються на фетиш.

1930-ті роки — це освячення спрофанованого ставлення до життя, коли зовнішнє наслідування та сповідання великих ідей за умов внутрішньої порожнечі перетворюється на *культурний кітч*. Штучно створені, далекі від нас історичні події 1930-х років так чи інакше за головним принципом соцреалізму — побутовою життєподібністю, віртуалізацією повсякденного простору, яка насправді була з погляду реального життя абсолютним соціальним міфом-утопією, штучно й відбилися в найбільш візуальному та віртуальному з усіх родів літератури — драматургії.

На початок 30-х років минулого століття структура радянського суспільства перебудовується, і в нових умовах драматургія виявляється максимально необхідною. У неписьменній селянській країні за відсутності радіо ідеї в маси несуть численні театри — робітничі, селянські, червоноармійські, клубні. Драма на кону була ідеальною моделлю вербалізації та водночас візуалізації дійсності. А роль візуального в тоталітарній культурі визначається сучасними дослідниками серед основних. Візуальне також належить до онтологічних характеристик такого феномену масової культури, як кітч.

Класичний соцреалізм 30-х років минулого століття в жанровому плані характеризується пристосуванням героїчної матриці "смерть героя" для

традиційних жанрів психологічної драми, ліричної комедії, трагікомедії, детективу. Водночас полегшене ставлення до смерті (смерть заради ідеї, сумнівність якої герою ще не відома) переводить у розряд кітч не тільки жанрові форми, а й жанровий зміст, що зрощується з домінантним ідеологічним концептом. Інакше кажучи, те, що раніше в радянській критиці вирізнялося як ознака мистецтва 30-х років — народження нового героя та нових почуттів — у термінах кітч може розглядатися як коди і кліше спрощеного психологічного симулякра для потреб нового читача і глядача, що засвоював світову культуру в обсязі програми робітфаку. Естетика соцреалізму має багато спільного з естетикою саме робітфаку [див.: 1; 2], пише С.Бойм. Саме на такого читача і глядача було розраховано емоційний вплив і драматургії соцреалізму.

З цим пов'язані такі невід'ємні константи соцреалістичного стилю, що збігаються з модусом масової культури, як інфантилізм, сентиментальність та утопізм щодо метафізичної мети людського існування — догмат категорії майбутнього. Сакральність, телеологія соцреалістичних кодів, що стало основним змістом соцреалізму, ідея соціалізму як сенсу всього буття людства, слушно визначається Т.Гундоровою [див.: 6] слідом за Абрамом Терцем як спільна риса космополітичного соцреалістичного проекту. Хотілося б тільки додати до такої цілком новаторської та необхідної періодизації цього стилю ХХ століття, яку пропонує дослідниця, що в 1930-ті роки, коли “поняття соцреалізму несло в собі елемент романтичного творення ідеального майбутнього — комунізму” [6], саме український концепт відіграє неабияку роль завдяки національному онтологічному тяжінню вітчизняної культури до романтизму. Тобто від “особливостей національного соцреалізму” нікуди не подінешся. Поки що принаймні.

Отож питання про належність літератури соціалістичного реалізму до масової культури, народження якої в Європі та Америці припадає саме на 30-ті роки минулого століття, у сьгоднішніх студіях закономірно замінює загальну негачію стосовно ідеологізованої культури радянського минулого з послідовним викресленням колишніх хрестоматійних творів з історії літератури взагалі. Соцреалізм розглядається в рамках масової культури у працях як російських, так і вітчизняних учених. Чи не настав час повернутися до легковажно та несправедливо забутих нами ідолів?

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойм С. Кітч и социалистический реализм // *НЛО*. — 1995. — № 15.
2. Бойм С. Конец ностальгии? // *НЛО*. — 1999. — № 39.
3. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. — М., 2002.
4. Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // *НЛО*. — 1995. — № 15.
5. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. — М., 2003.
6. Гундорова Т. Соцреализм як масова культура // *Сучасність*. — 2004. — № 6.
7. Добренко Е. О репрезентологии (К культурной истории сталинизма) // *НЛО*. — 2005. — № 71.
8. Дэвид-Фокс М., Холквист П., По М. Журнал “Критика” и новая, наднациональная историография России // *Kritika*. — 2000. — № 1.
9. Козлова Н. Социалистический реализм як феномен массовой культуры // *Знакомый незнакомец: социалистический реализм как историко-культурная проблема*. — М., 1995.
10. Лейдерман Н. Траектории “экспериментирующей эпохи” // *Вопросы литературы*. — 2002, № 4.
11. Липовецкий М. Ответы на анкету // *Знамя*. — 2004. — № 6.
12. Лотман Ю. Культура и взрыв // *Семиосфера*. Статьи. Исследования. Заметки. — СПб., 2000.
13. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М., 1986.
14. *Соцреалистический канон*. — СПб., 2000.
15. *Энгельштейн А.* Повсюду “Культура”: о новейших интерпретациях русской истории XIX-XX веков // *Новая Русская Книга*. — 2001, № 3-4.
16. *Эпштейн М.* Постмодернизм в России: Литература и теория. — М., 2000.
17. Greenberg С. Avant-Garde and Kitsch // *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist, and Postmodernist Thought*. — Jefferson (N.C.), 1991.
18. Renan E. What is a Nation? // *The Nationalism Reader* / Ed. by Omar Dahbour and Micheline R. Isnay. New Jersey, 1995.
19. Scruton R. Kitsch and the Modern Predicament // *City Journal Home*. — Winter 1999.